psallite

CANTAD SALMOS

REVISTA TRIMESTRAL DE MUSICA SAGRADA

14

	Pág
Música contemporánea y arte sagrado	21
El Segundo Congreso Internacional de Música Sagrada	26
Historia del Canto Eclesiástico	31
La excelencia del canto sagrado	33
Reglas que deben observarse para el canto de la Misa	35
La evolución de la Misa a través de los últimos siglos	37
Publicaciones recibidas	40
Suplemento Musical: Ave María a dos voces iguales y órgano, de *D. Bellando*	

AÑO IV * ABRIL - JUNIO * NUM. 14

CIUDAD EVA PERON - 1955

P S A L L I T E

(CANTAD SALMOS)

REVISTA TRIMESTRAL DE MUSICA SAGRADA

DIRECTOR Y ADMINISTRADOR:

ENRIQUE LOMBARDI

Año IV - Nº 14 ✳ Segundo Trimestre 1955

Ejemplar suelto: $ 4.—

Suscripción anual ordinaria, $ 15; de amigo, $ 20; de bienhechor, $ 30

Extranjero, un dólar

(CON APROBACION ECLESIASTICA)

DIRECCION Y ADMINISTRACION:

SEMINARIO MAYOR "SAN JOSE"

CALLE 24 ENTRE 65 Y 66 - CIUDAD EVA PERON, F. C. N. G. R. - PROV. BS. AIRES
REPUBLICA ARGENTINA

MUSICA CONTEMPORANEA Y ARTE SAGRADO

LA Santa Iglesia tiene derecho de estar en la vanguardia de las más altas manifestaciones de la genialidad humana; y tiene también derecho de juzgar si esas manifestaciones se hallan de acuerdo o no con la espiritualidad cristiana. Algunas producciones de la música contemporánea, nos ponen de frente a la cuestión, que se refiere a su compatibilidad con las fundamentales exigencias de la Iglesia, ya sea en cuanto a la música ejecutada en el sagrado recinto, donde se desarrollan funciones litúrgicas, ya en la órbita más amplia del arte extralitúrgico.

El último medio siglo pasado (1900-1950), ha contemplado en los principales países europeos, en países americanos y en general en casi todo el mundo occidental, una formalidad más o menos persuasiva y personal de especiales sistemas armónicos y estructurales, seguida también de una no menos convincente exhibición de obras de arte, entre las cuales "poquísimas, parecen merecedoras de vivir, bien que, descaradamente valorizadas por los «festivales» internacionales" (E. C. A.).

Entre los variados sistemas nuevos, de forma especial —cerrados y exclusivistas— en cuanto sólo asumen un número complejo de medios, el más conocido y divulgado es el llamado "dodecafónico", acerca del cual referiremos en particular la presente relación; pero, fundamentalmente ella puede valer también para otros sistemas actualmente existentes.

El contraponer la dodecafonía a la modalidad tradicional, como sistema nuevo, en contraposición de un sistema agotado, es en realidad, argumento de poquísima fuerza polémica, porque la vieja modalidad mayor y menor "usada hoy", sería no un sistema, sino un error. Sólo quien hubiese dormido durante cincuenta años podría ignorar las conquistas realizadas por la música del siglo pasado; pues, la misma modalidad mayor y menor usada en los tiempos de Wagner no era un sistema, sino más bien, la completa y única verdad existente en la morfología de la música; ya que no habían otras modalidades, o porque estaban olvidadas, como la modalidad gregoriana, o bien porque no habían llegado aún a idearse, o en fin porque eran extrañas a la cultura musical del tiempo, exceptuándose las tentativas de algunos autores de fines de siglo. Otras objeciones por lo tanto, deben ser consideradas, que se refieran a la "dodecafonía" y no aquellas que se refieren a su cotejo histórico con la modalidad tradicional. Tales objeciones son las que atañen al arte sacro y que analizaremos seguidamente.

* * *

En primer lugar, si la dodecafonía quiere ser una superación de las posibilidades lingüístico musicales, totalmente agotadas —objeción que se

podría discutir mucho en los sistemas precedentes— es claro para nosotros que una superación de sistemas no puede lograrse con un nuevo sistema; sería lo mismo que, a alguien que estuviera recluído en un recinto, se le quisiera dar libertad recluyéndolo en otro recinto; aunque sea el nuevo recinto hechizante, no tendría libertad, pues siempre quedaría recluído. La superación será el cambio, el resultado de la desaparición de todos los sistemas, llegándose a la fusión universal de los medios acumulados por la historia.

Creemos que la Iglesia no puede dejar de ser propicia a esta idea de la utilización de todo cuanto el trabajo de los siglos ha elaborado, en vista de nuevas infinitas reelaboraciones, pues en esto aparece de nuevo el eterno desarrollo del árbol de la vida que nace de un grano de mostaza y que en nuestro arte llega a las mayores desarrollos con sus múltiples adornos y las mejores manifestaciones de la belleza; no ya, rechazando o negando las posiciones alcanzadas por nuestros padres, sino más bien, ayudándose siempre de esas posiciones como de fecundas e ineliminables primicias de la creación. Y, en efecto, tradición y modernidad —en el arte cristiano— se compenetraron siempre en perfecto equilibrio, en cada obra excelsa y genial que ha producido.

El favor prodigado por algunos compositores al sistema dodecafónico, se injerta en parte, sobre aquella estética del "objetivismo" que fué formulada en el período comprendido entre las dos guerras mundiales; derivación "Hanslickiana", motivada de la conciencia, del valor de construcción sonora de la música. Del punto de vista filosófico, el término "objetivismo" no corresponde ni a un "distinto" ni a un "contrario"; sólo designa una negación de actividad subjetiva. Y como "negación teorética del sentimiento", en vista de una música, que no reverbera el alma y el mundo del artista (y por lo mismo del universo entero), objetivismo equivale a la pretensión de un arte que no sería ni siquiera "juego". (S. Parente, en: La fábula del objetivismo, 1949). Ahora bien, si la dodecafonía, por una parte a lo menos, de sus premisas y postulados y de su producción efectiva, se adhiere a la "estética del objetivismo", no se encuentra en las mejores condiciones para poder colaborar con el arte de la Iglesia, el cual presupone que la música —bien lejos de constituir un producto independiente— es parte integrante de la liturgia solemne; por lo tanto, de la fe y de la palabra de Cristo; es plegaria y es estímulo para la universal fraternidad de los fieles en la alabanza al Padre.

Según algunos teóricos, la "dodecafonía" es el aporte llevado al culmen natural y necesario de la evolución musical.

No convenimos en este punto de vista, porque sostenemos que en el arte no se puede jamás convertir la afirmación del "ser" en aquella del "deber ser"; esto es, no se puede dar una justificación determinista en la aparición de los genios y de su obra, deduciéndola como efecto necesario e inevitable de causas precisas. Si la obra de los genios se pudiese explicar así, igualmente se podría prever.

No puede la "dodecafonía" injertarse sobre la línea evolutiva de la música eclesiástica para la cual propone la Iglesia como modelo primero el canto gregoriano y después la polifonía clásica. La estructura "en serie" de los temas dodecafónicos y la teoría de su desenvolvimiento no

tienen un nexo orgánico con las melodías gregorianas. Aquel nexo orgánico que es innegable entre canto gregoriano y polifonia clásica, por el cual ésta se ha desarrollado sobre aquél y se lo ha asimilado para aprovechar de él, elaborando nuevas formas, no puede darse, bajo ninguna consideración, entre canto gregoriano y dodecafonía. Y si se llegase a organizar dodecafónicamente el canto gregoriano —lo que no es ciertamente imposible— quedaría aun el hecho de que la dodecafonía no es nacida de la Iglesia.

La música dodecafónica, considerando cuanto dicen sus más ardientes sostenedores, es juzgada más por la vista que por el oído. Dejando de lado la cuestión prejudicial, sobre el derecho que una música así hecha, puede tener o no tener en sí misma y respecto a las otras músicas, hasta ahora juzgadas y gozadas por el transmisor principal del oído y prescindiendo del apriorismo que la sobredicha exigencia revela y que es otro tanto arbitrario, cuanto aquello que ella quiere combatir, permanece incontrovertible el hecho de que la música de la Iglesia, tiene por valor esencial su capacidad de plegaria y tal valor no es lícito por ninguna razón sustituírlo con otro, ni menos por aquel arte de una belleza independiente por completo, de aquella capacidad espiritual. La apreciación visiva de la música sacra, elevada a exigencia, haría pugna con la finalidad misma del canto eclesiástico, cuya exigencia, como "pars necessaria" de la liturgia, es elemento de acción viva —acción interior se entiende— y como tal, es antes que todo lo demás juzgable por sus consecuencias sobre el alma de los auditores, ellos mismos asociados al canto y no como simples oyentes y menos todavía como sólo analizadores de la grafía musical, como se querría fuéramos nosotros, con relación a la música dodecafónica.

Se suele decir que la dodecafonía abroga las relaciones recíprocas de tensión y relajación entre los sonidos, eliminando los centros atractivos y destruyendo de raíz la rectórica, derivada de la preeminencia de uno o más sonidos sobre otros.

Más, la relación de tensión y relajación abolida es solamente aquella de la vieja modalidad, pues, es de palmar evidencia que una relación de recíproca proporción y dependencia subsistirá siempre que hayan sonidos formando parte de un mismo pensamiento musical, el cual junto con otros, pertenecerá a una obra orgánicamente construída. La misma presencia preliminar de un tema "en serie", significa preeminencia y fuente de relaciones. Una música que excluye de veras las relaciones dinámicas —esto es, de tensión recíproca y correlativa— si existiese, sería la menos adaptada para ser acogida por la Iglesia; porque, aunque quisiese expresar realidades superiores, no expresaría absolutamente nada y su aparición en la Iglesia sería la de un intruso o infiel. La relación dinámica entre los sonidos, organizados musicalmente, es símbolo de impalpables coordinaciones, dependencias, movimientos, fusiones y jerarquías que la música refleja en su mundo infinito, mediante un poder analógico. Suprimir todo esto, para sustituírlo con un alineamiento de sonidos dinámicamente y expresivamente igualados, sería también suprimir las admirables y fascinantes analogías espirituales que pertenecen a la música

y que la música de la Iglesia, en particular, dirige hacia las más altas esferas de la vida interior.

La dodecafonía afirma ser la palabra nueva de la música contemporánea, porque sin lo nuevo no existe arte; y mantiene su afirmación con la certeza de los derechos que resultan del progreso efectuado y de las premisas que a él corresponden, con el corolario de que todo otro sistema está fuera del arte vivo.

Y nosotros afirmamos que no existe arte nuevo sin el viejo y que a la Iglesia no le interesa otro progreso que el "cualitativo"; no progreso en cantidad sino en calidad. No la media pulgada más hacia adelante, sino más bien, la media pulgada más hacia arriba. No el avanzar, sino el subir. Cualquier escuela de vanguardia que no alcance este efectivo progreso, haga bulla sí, haga pompa y alardée de sí en las salas de conciertos, pero no apague la luz de los altares y no quiera perturbar la paz del templo y menos la atención y piedad de los fieles.

* * *

Este resumen debería ser completado con otras muchas consideraciones que no pueden ser hechas a vuelo de pájaro. La música fué por la Iglesia elevada a la categoría de plegaria y de la plegaria se nutrió hasta que comenzó a separarse de ella y a buscar otras metas que si bien fueron aplaudidas y exaltadas, degradaron su original sustancia. Y hoy la música ha hecho suyo —y en el más extremo significado peyorativo— el principio "el arte por el arte", que para nosotros es simplemente blasfemia, en cuanto es quebradura de la jerarquía de valores que une fuertemente el arte a los fines superiores del espíritu.

Mas, de todo lo que llevamos dicho, no debe concluirse que según nosotros la dodecafonía no sea capaz de dar contributos al arte sacro. Ella puede y debe darlos. Lo puede y debe darlos con el mismo derecho de cualquier otro sistema, pero jamás con derecho preeminente y desunido por vía teórica de la historia de la música y del concepto del progreso. No negamos que puedan ser compuestas obras maestras dodecafónicas destinadas a la Iglesia. Decimos que si bien la Iglesia puede tener por ellas agrado y aprecio, como extraordinario acierto y conquista del genio humano, no por ello, pondrá el arte sacro sobre bases dodecafónicas, pues, por las razones que hemos expuesto, tales bases no concuerdan con aquéllas, de las cuales puede y debe surgir la nueva música de la Iglesia. Y que de una nueva música tenga Ella necesidad, es de entenderse en sentido augural, no en sentido absoluto, pues también podría la Iglesia —si así lo creyese necesario y oportuno— atenerse al sólo repertorio gregoriano. Mas, porque la Iglesia acoge de continuo la vida para purificarla, no recibirá sino mayor gloria de una música sacra que interprete nuestra alma y no la de nuestros abuelos. Pero, justamente porque abre las puertas al futuro y no rechaza las innovaciones del arte, la Iglesia hasta ahora a ninguna de estas últimas manifestaciones artísticas autorizó para echar a las anteriores. Y añadimos que, si la dodecafonía en el pleno y rígido empleo de sus medios, no parece responder a las exigencias espirituales de una nueva música sacra, responden to-

davía menos aquellas músicas tonales, sentimentalonas, fáciles y "masenetianas", o aquellas que con el más ridículo escolasticismo repiten las fórmulas de la polifonía clásica: músicas impuras las unas y muertas las otras, y sin embargo muchas veces toleradas y cumplimentadas por los ignorantes músicos de iglesia, que tanto abundan.

* * *

Y para finalizar: el sistema dodecafónico, como cualquier otro sistema exclusivista, personal y cerrado, será conciliable con el estilo sagrado en la medida en que pueda aportar contributos lingüísticos y expresivos tales de asemejarse y fundirse con otros, en aquella consciente presencia de valores espirituales-universales, que son inherentes a la idea misma de arte sacro; y toda música contemporánea será conciliable con el estilo sacro siempre que goce de los tres requisitos indispensables — "sine qua non"— de: *SANTIDAD, BELLEZA y UNIVERSALIDAD: "MUSICAM SANCTAM, PULCHRAM et CATHOLICAM"*.

LA DIRECCIÓN

Señor suscriptor:

La ADMINISTRACION de PSALLITE ruega a usted tenga la bondad de abonar, a la brevedad posible, su "suscripción" correspondiente a este año 1955, si aún no lo ha hecho.

La cuota ordinaria es de $ 15 (quince pesos) m|n.; la de amigo, $ 20 (veinte pesos), y la de bienhechor, $ 30 (treinta pesos).

Para su comodidad puede utilizar el cupón de suscripción que va adjunto. Desde ya, muchas gracias.

F. Y. A.

VENTA DE MAQUINAS DE ESCRIBIR, SUMAR Y CALCULAR

SERVICIO MECÁNICO

Calle 3 Nº 764 T. E. Rocha 0788 Eva Perón

El Segundo Congreso Internacional de Música Sagrada

MENSAJE DE SU SANTIDAD PIO XII

Del 4 al 10 de octubre último se realizó en Viena el segundo Congreso Internacional de Música Sagrada cuyo tema de estudio era: "La música sagrada en la aurora de una nueva época". Participaron en él 20 naciones. Con ocasión de la apertura de este Congreso, S. S. Pío XII envió a Su Emcia. el Card. Innitzer, arzobispo de Viena, la carta que va a continuación y que fué leída a los congresistas por Mons. Kosch, presidente del comité ejecutivo:

A nuestro muy amado hijo, Teodoro, Cardenal Innitzer, Arzobispo de Viena.

Con gozo Nos hemos enterado, amadísimo hijo, de la celebración del II Congreso internacional de música sagrada que ha de realizarse en Viena desde el 4 al 10 de octubre.

La variedad del programa presentado, que quiere responder a los numerosos problemas de música sagrada, los profesores y los conferencistas eminentes, las ceremonias litúrgicas y las representaciones artísticas que se desempeñarán en el curso de los trabajos, son otros tantos elementos que por sí mismos dan testimonio de la importante significación del Congreso.

Pero lo que hace esperar fructuosos resultados y lo que determinará el éxito del Congreso, más que la perfección de la estructura externa es el espíritu que la anima.

Para esbozar la situación de la música sagrada cincuenta años antes del Motu Proprio del Santo Papa Pío X —el Congreso ha tomado por tema: "La música sagrada católica en la aurora de una nueva época"— es necesario, por una parte, recordar los principios fundamentales de esta música, principios que conservan su valor en todas las épocas; y por otra, tener en cuenta el desarrollo inherente a este arte, gracias al cual mantiene su vida y más aún, trata de aumentar sus posibilidades. De ahí la exigencia siguiente: ningún cambio en los principios que, por ser esenciales, son permanentes, pero sí, el desenvolvimiento de sus formas de expresión, adaptando fielmente estos mismos principios a las circunstancias y a las necesidades actuales. Que no se vea sin embargo en esto ningún desprecio por los valores espirituales o artísticos del pasado, sino un llamado a desarrollar estas creaciones de acuerdo con el objeto y los fines de la música sagrada en sí misma. Así pues, si en presencia de la música tradicional el respeto se impone por sí mismo, pueden no obstante abrirse las puertas de las iglesias a la nueva música que, si-

guiendo la estela dejada por la edad de oro del arte sagrado, está animada por un auténtico espíritu católico, aun cuando es expresada con los medios y las técnicas modernas y goza de los beneficios del talento de artistas de valor.

El fin que hay que alcanzar es la concordancia de lo antiguo y de lo nuevo de modo que se trace el camino a una música que sea agradable a Dios y cuyas alas ligeras puedan hacer elevar las oraciones de los fieles hasta el trono del Altísimo.

A fin de que el Congreso consiga su propósito, con paternal benevolencia os impartimos, hijo bien amado, lo mismo a ti que a todos los que colaboren para su éxito y a todos los que participan en el Congreso, la Bendición Apostólica.

PIUS, P. P. XII

VOTOS EMITIDOS POR EL SEGUNDO CONGRESO INTERNACIONAL DE MUSICA SAGRADA (VIENA - 1954)

1) El Congreso emite el voto que el Santo Papa Pío X sea declarado Patrono de la Música Sagrada, con San Gregorio Magno y Santa Cecilia.

2) Propone que la liturgia y el canto de las iglesias orientales sean estudiados más que en el pasado en los institutos eclesiásticos competentes, y que, en el cuadro de este estudio, la liturgia y la música sagrada de los pueblos eslavos occidentales sean igualmente tomados a consideración.

3) El Congreso considera como un deber de los más urgentes, que los principales manuscritos de canto gregoriano, conservados en los diversos países, sean el objeto de publicaciones críticas científicamente establecidas, y que el estudio del desenvolvimiento histórico del canto gregoriano en los diversos países sea profundizado y alentado.

4) Por lo que se refiere a la práctica del canto gregoriano, conviene que en los países donde la polifonía de iglesia tiene un lugar preponderante, el canto gregoriano guarde sin embargo un lugar suficiente para cumplir una de las funciones que le asigna el "Motu Proprio" del 22 de noviembre de 1903: "servir de ideal y de modelo a toda música de iglesia". Como el "Proprium Missae" constituye el repertorio más rico del canto gregoriano, convendría ejecutarlo de preferencia, y en cada misa solemne, cantar al menos una parte.

5) Dado que la separación entre el Sanctus y Benedictus, ordenada por el "Caeremoniale Episcoporum", no tiene otra explicación que las exigencias técnicas de la ejecución de la polifonía, el Congreso emite el voto que el canto del Benedictus, en el curso de una misa cantada en gregoriano, pueda ser ejecutado antes de la consagración.

6) El Congreso emite el voto que la Santa Sede, en vista de asegurar el mantenimiento de la pureza original del canto gregoriano tradicional, prohiba para el uso litúrgico, la práctica que consiste en hacer cantar una melodía gregoriana auténtica sobre un texto en lengua vulgar.

7) Basándose sobre el hecho que la polifonía prepalestriniana ha producido indudables obras maestras, absolutamente conformes a la liturgia, el Congreso sugiere que la ejecución de esas obras no esté sólo reservada a las audiciones de concierto, sino que esas composiciones sean también utilizadas para los

oficios litúrgicos. En la Misa solemne, si el "Cantus firmus" del Ordinario lleva palabras profanas, o aun un texto litúrgico, pero que no pertenece al formulario del "Ordinarium Missae", convendrá reemplazarlo por el texto litúrgico de la Misa, o en caso de imposibilidad, de dar al "Cantus Firmus" una ejecución instrumental.

8) Respecto a las audiciones musicales no litúrgicas en las iglesias, el Congreso formula los votos siguientes:

I. Las obras religiosas para órgano, instrumentos o coro, que no pueden integrarse a la liturgia, o al menos no lo podrían sino difícilmente, pero que por otra parte poseen un nivel artístico elevado, al mismo tiempo que una significación espiritual y una eficacia pastoral cierta, podrán ser ejecutadas en el interior de las iglesias, a condición que sea evitado todo aquello que pueda oponerse al carácter sagrado de la Casa de Dios.

II. Para cada audición de este género, sería necesario, sin embargo, asegurarse la autorización del Ordinario del lugar. El pedido de autorización deberá mencionar junto con el título de las obras, cuya ejecución está proyectada, el nombre de los artistas ejecutantes.

III. La autorización solicitada no deberá ser concedida a no ser que:

a) El programa presentado sea conforme con las exigencias del Párrafo I de este voto;

b) El coro y la orquesta puedan efectivamente ser colocados en la iglesia de tal manera que el respeto debido a la presencia del Ssmo. Sacramento sea íntegramente salvaguardado;

c) Los boletos de entrada y los programas no sean vendidos en el interior de la iglesia;

d) Haya seguridad de que los oyentes y ejecutantes manifiesten, por su modo de estar y su seriedad, que no olvidan que se encuentran en un lugar sagrado.

9) Conforme a los términos del Motu Proprio de San Pío X (III, 7), sólo está permitida la lengua latina para el canto de la misa mayor (Missa cantata).

En cuanto a los cantos en lengua vulgar, que se ejecutan durante las misas rezadas (Missa lecta), el Congreso formula la recomendación siguiente:

Las Comisiones diocesanas de canto litúrgico, colaborando plenamente con los Estatutos de Canto Litúrgico, aprobados por la Santa Sede, deberían poner un cuidado particular en controlar, tanto el valor artístico, como la conveniencia litúrgica de las composiciones modernas escritas con texto en lengua vulgar. La utilización de estos textos en lengua vulgar está autorizada a condición de que no se trate de traducciones de textos litúrgicos propiamente dichos, que no pueden ser cantados sino en lengua latina (Cfr. Motu Proprio, Nº 7. Decretum S. R. C. 4235 ad VII-VIII). N. B.: En el Tercer Congreso Litúrgico Internacional, realizado en

CASA "ROSSINI"

De JOSE DANTE ROSSINI

RADIOS - DISCOS - COCINAS - ESTUFAS - ARTEFACTOS ELECTRICOS
RELOJES - HELADERAS - VENTILADORES

Cangallo 1155 T. E. Libertad 1043 - 8710 Capital Federal

Lugano del 15 al 17 de septiembre de 1953, que fué preparado en estrecho contacto con las Congregaciones romanas competentes y al que asistieron el Cardenal Ottaviani y el R. P. Antonelli, relator general de la sección histórica de la Sagrada Congregación de Ritos, se adoptó el voto siguiente (Nº 3): "Para facilitar la participación más fructuosa del pueblo en la liturgia, el Congreso muy humildemente pide que los Ordinarios del lugar tengan la potestad de permitir al pueblo, según las circunstancias, no solamente de oír la palabra de Dios en su lengua, sino también de responder a ella rezando y cantando en la misma lengua, incluso en la misa cantada" (Texto publicado por "La Maison-Dieu, primer trimestre de 1954). Recordamos que la Santa Sede dió su aprobación en 1943 a la costumbre inmemorial según la cual las Diócesis de Alemania cantan en lengua vulgar en la misa cantada (N. D. L. R.).

10) La misa mayor cantada del domingo, que está basada en una tradición secular, debe ser mantenida en la medida de lo posible. Esta misa mayor (Missa cantata), en ningún caso puede habitualmente ser reemplazada por la celebración de la misa rezada (Missa lecta); debe ser celebrada, aún en las más pequeñas parroquias, por lo menos en los días de gran fiesta, en la forma tradicional de la Iglesia Católica Romana. Esta prescripción vale, en primer lugar, para los países de cultura occidental.

11) El Congreso piensa que el medio más eficaz para hacer posible la formación de coros mixtos, es la creación de escolanías de niños. En caso de que las circunstancias locales vuelvan esto absolutamente impracticable, el Congreso emite el voto de que las voces de niños puedan ser reemplazadas por voces de mujeres.

12) Con la profunda convicción de que la liturgia y la música son dos elementos inseparables y que esta unidad orgánica debe ser mejor valorizada que en el pasado, el Segundo Congreso Internacional de música sagrada sugiere una colaboración más estrecha entre los liturgistas, los musicólogos y los músicos católicos. Convendría que, con este fin, las Comisiones diocesanas de liturgia y de canto eclesiástico no se reúnan sin que esté efectivamente presente por lo menos un representante de cada disciplina. Particularmente se recomienda esta presencia oficial en los Congresos Internacionales de Liturgia o de Música Sagrada.

13) El órgano ha sido perfeccionado por la Iglesia Católica como instrumento del culto y ha encontrado en el marco del oficio su destinación propia. Las otras confesiones religiosas lo adoptaron en seguida adaptándolo a sus necesidades particulares. Convendría cuidar de que, en el desarrollo técnico del órgano, sean siempre respetadas las exigencias especiales puestas por la liturgia católica, a fin de que no sea alterada la tradición católica de los fabricantes de órgano. La conservación y el cuidado de los órganos deben ser objeto de particular atención. Para la construcción de nuevos instrumentos se procurará dar preferencia, aunque más no sea por razones de economía financiera, al sistema de tracción mecánica.

14) El Congreso emite el voto de que la Santa Sede someta a un nuevo examen la cuestión del empleo de instrumentos electroacústicos para el oficio litúrgico, conforme a la resolución adoptada por la sección "Organo" (N. B.: La sección "Organo" ha rechazado por unanimidad el empleo de instrumentos electroacústicos para el oficio litúrgico): en efecto, la experiencia ha demostrado que estos instrumentos no constituyen ningún progreso, ni resultan económicos, sino todo lo contrario.

15) El Congreso confirma que, de acuerdo con el pensamiento muchas ve-

ces expresado por las más altas autoridades eclesiásticas, reconoce la existencia y el fundamento de un desarrollo natural de la música sagrada, y expresa su reconocimiento por la libertad que así se ha asegurado a los compositores. Deber de las Comisiones diocesanas será vigilar para que esta libertad no degenere en abuso.

16) Sólo asegurándoles una remuneración conveniente puede mantenerse al servicio de la Iglesia, maestros de capilla y organistas competentes. Si en razón de la reducida importancia de sus servicios en el conjunto de los oficios religiosos, no se les puede garantir un tratamiento equitativo, sería de desear que se les atribuya una ocupación remuneratoria en los servicios de la administración eclesiástica.

17) El Congreso recomienda la organización de Ejercicios Espirituales o de Retiros para todos los miembros de una "Coral", los Maestros de Capilla y Organistas de parroquias, a fin de que la piedad individual y el espíritu de la liturgia impregnen la ejecución de los cantos y que la alabanza divina sea una fuente particular de gracias.

18) La ejecución de las prescripciones de la Sagrada Congregación de Seminarios y Universidades, en cuanto a la formación musical en los Seminarios y en las Casas Religiosas (Noviciados), debe ser asegurada con celo y controlada tanto en las casas de religiosos como en los conventos de religiosas. Imprescindiblemente debe hacerse objeto de especiales cuidados y de decisiones apropiadas el estudio de la Musicología en las Universidades e Institutos Católicos de Enseñanza Superior.

19) La enseñanza de la música debe comenzar en la escuela primaria. Convendría que esta enseñanza tenga particularmente en cuenta, tanto el carácter especial del canto gregoriano como el de los cánticos populares.

20) El Congreso emite el voto de que la Santa Sede tenga a bien precisar que además de la formación pedagógica de pastoral litúrgica, que se imparte a todos los fieles en general, haya una más especial para los miembros de la "Coral", para que el sacerdote responsable, preocupándose por su educación espiritual, no deje de darles durante las repeticiones preparatorias la explicación religiosa y litúrgica de los textos que van a cantar.

21) La práctica del canto litúrgico no es un asunto privado, sino la misión oficial de la Iglesia. La responsabilidad del canto sagrado está confiada en cada Diócesis a la Comisión de canto litúrgico, que cumple sus obligaciones de conformidad con las directivas del Ordinario del lugar. Pertenece a esta Comisión promover el establecimiento de un fondo diocesano, destinado a cubrir necesidades financieras que exija la organización de la música sagrada.

TIT. II

I. GENEROS DE MUSICA SACRA

Cap. I. El Canto Gregoriano y los Libros Corales

ART. 1 EL CANTO GREGORIANO

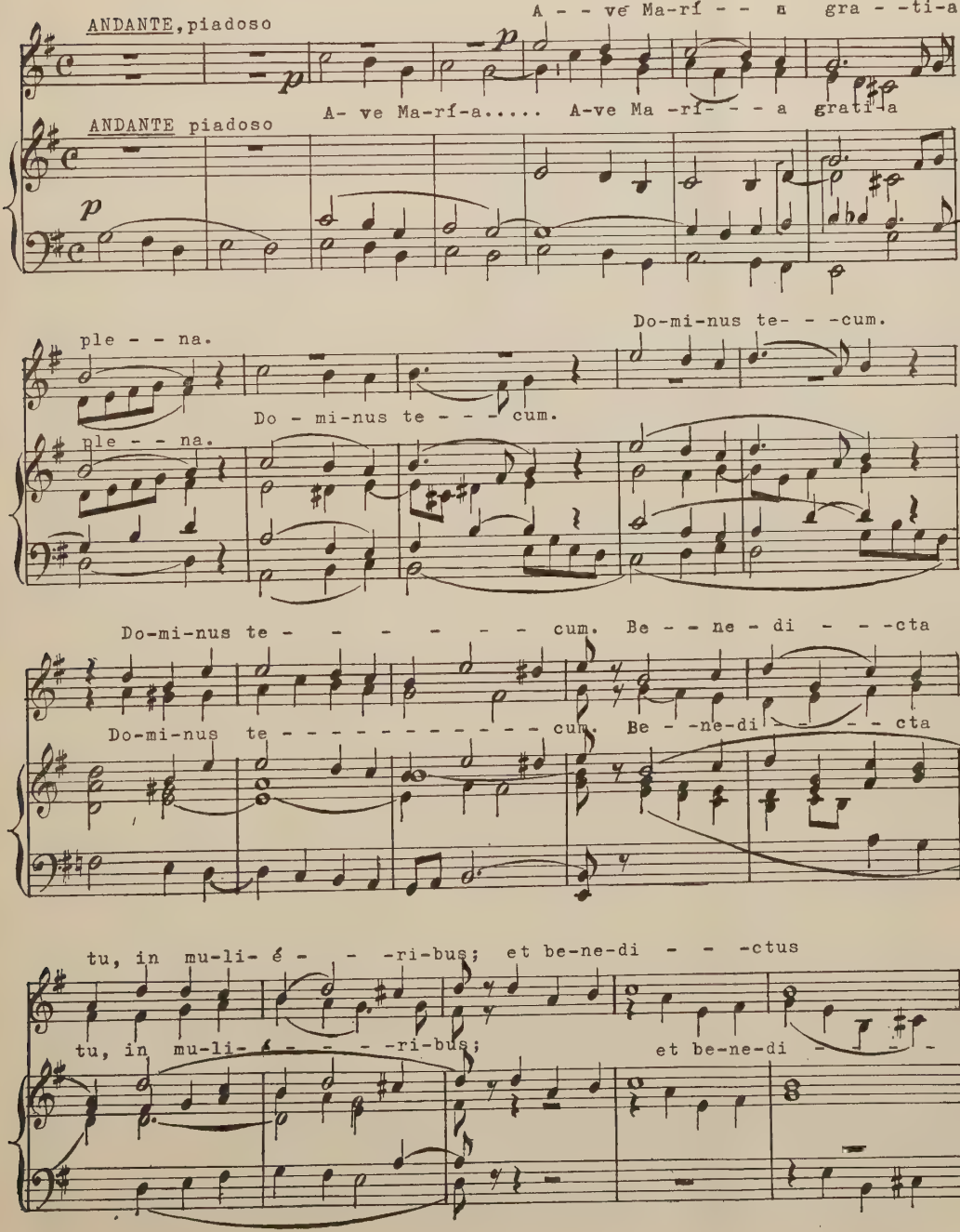
Can. 8, & 1. Estas cualidades se encuentran en sumo grado en el canto gregoriano, que es por consecuencia el canto propio de la Iglesia Romana, el único canto que Ella heredó de los antiguos Padres, que ha custodiado celosamente a través de los siglos en sus códices litúrgicos, que como suyo directamente propone a los fieles y que en algunas partes de la liturgia prescribe exclusivamente.

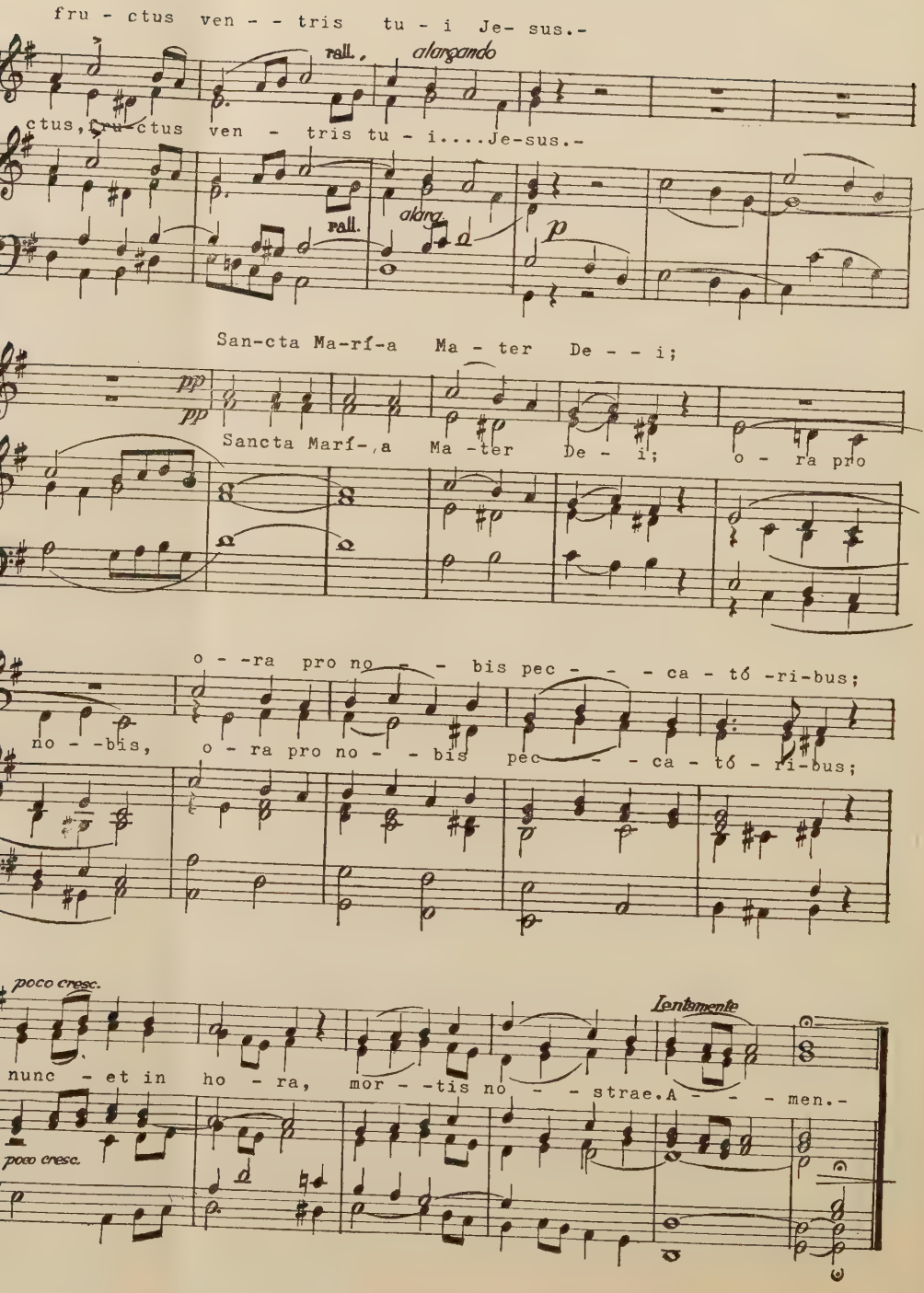
& 2. Por tales motivos el canto gregoriano fué siempre considerado como el supremo modelo de la música sacra, pudiéndose establecer con toda razón la siguientes ley general: "Tanto una composición para iglesia es más sagrada y más litúrgica, cuanto más se acerca en su movimiento, inspiración y sabor a la melodía gregoriana y es tanto menos digna del templo, cuanto más se aparta de aquel supremo modelo.

AVE MARIA

(A 2 VOCES IGUALES)

D. BELLANDO († 189
A. y R.: E. L. (1955)




fru - ctus ven - - tris tu - i Je- sus.-
rall.
alargando
ctus, fru-ctus ven - tris tu - i....Je-sus.-
rall.
alarg.
San-cta Ma-rí-a Ma - ter De - - i;
pp
pp
Sancta Marí-a Ma -ter De - i; o - ra pro
o - -ra pro no - - bis pec - - - ca - tó -ri-bus;
no - -bis, o - ra pro no - - bis pec - - ca - tó - ri-bus;
poco cresc.
Lentamente
nunc - et in ho - ra, mor - -tis no - - strae.A - - - men.-
poco cresc.

Historia del Canto Eclesiástico

La Obra de los Benedictinos

(Conclusión)

Aprobadas por la Sagrada Congregación de Ritos las ediciones con los signos rítmicos de Solesmes, las teorías rítmicas de la célebre Abadía benedictina, por su carácter práctico y su valor científico, se han difundido por todo el mundo. En la "Escuela Superior de Canto Gregoriano y de Música Sagrada", de Roma, fundada por San Pío X en 1910, emplean las ediciones Solesmenses.

Después de la muerte del Rvdmo. Padre Ferretti, el Papa Pío XI nombró Presidente de dicha Escuela Superior a Dom Gregorio María Suñol, monje de Montserrat, discípulo entre los más aventajados de Dom Mocquereau, que, con su Método completo de canto gregoriano, que ha tenido varias ediciones y ha sido traducido a diversas lenguas; y con su Introducción a la Paleografía musical gregoriana, y con la publicación del Gradual ambrosiano por él preparado, ha contribuído, poderosamente, a la difusión de las teorías rítmicas del maestro. Y desaparecido Dom Suñol, en octubre de 1947 es nombrado Presidente del Pontificio Instituto de Música Sacra Monseñor Dom Higinio Anglés, cuya presidencia ocupa en nuestros días.

La señora Justina Ward, norteamericana, es quien, de modo especial, ha dado a conocer en su país la teoría rítmica de Solesmes, con la fundación en New York de la Escuela Pío X, donde ha ensayado sus nuevos métodos pedagógicos musicales, con excelentes resultados. Hoy día, en la mayor parte de los seminarios, parroquias y casas religiosas, los libros empleados para el canto de las melodías gregorianas son adornados con los signos rítmicos de Solesmes, editados por la Casa Desclée et Cíe. de Tournai (Bélgica).

Ultimos Documentos de la Santa Sede referentes a la Música Sagrada

Mucho ha preocupado a los Pontífices de nuestro siglo XX, la intervención de la música sagrada y sobre todo del canto sagrado en la liturgia. Casi todos ellos han dejado algún Documento que a ella se refiere. Y una de las preocupaciones más importantes de los Pontífices de nuestro siglo ha sido la participación de los fieles en el canto gregoriano.

Los fieles en los tiempos antiguos, tomaban parte activa en las funciones litúrgicas; cantaban las alabanzas del Señor. Vivían la vida de la Iglesia, estaban saturados de las enseñanzas que,

día por día, va ofreciendo el año litúrgico.

Más tarde perdió el pueblo este gusto por las funciones sagradas, y poco a poco cayó en la inactividad, convertido en mudo testigo, desconocedor del significado de los ritos y ceremonias del culto.

En nuestros días los Romanos Pontífices han manifestado ardientes deseos de ver, otra vez, a los fieles tomar parte activa en las funciones litúrgicas, mandando, con tal fin, que se instruya al pueblo en la liturgia y en el canto gregoriano.

Así Pío X, en su "Motu Proprio" — Inter pastoralis officii— del 22 de noviembre de 1903, número 3, dice: "Procúrese especialmente que el pueblo vuelva a adquirir la costumbre de usar el canto gregoriano, para que los fieles tomen parte activa en el oficio litúrgico como solían antiguamente".

Y Pío XI, en la Constitución Apostólica "Divini Cultus Sanctitatem" del 20 de diciembre de 1928, número 9: "A fin de que los fieles tomen parte más activa en el culto divino, renuévese para el pueblo el uso del canto gregoriano en lo que al pueblo toca".

Y nuestro actual Pontífice, Pío XII, en su Encíclica sobre la Sagrada Liturgia, "Mediator Dei", del 20 de noviembre de 1947, también dedica unas páginas de exhortación, para el canto gregoriano y el canto popular. Citaremos unas frases. Dice: "Os exhortamos, Venerables Hermanos, a que os esmeréis en promover el canto popular religioso y su cumplida ejecución llevada a cabo con la debida dignidad, cosa que puede servir para estimular y encender la fe y la piedad del pueblo cristiano. Suba al cielo el canto unísono y majestuoso de nuestra multitud como «el fragor del resonante mar» (S. Ambrosio), expresión armoniosa y vibrante de un mismo corazón y una misma alma, como corresponde a hermanos e hijos del mismo Padre".

Para esto es preciso formar, ante todo, maestros capaces de enseñar a los fieles el canto gregoriano.

He aquí, en lo tocante a la música, el trabajo principal de los Seminarios y Casas religiosas: "**la formación de maestros**": **formación del gusto artístico; formación, en los candidatos al sacerdocio, del espíritu litúrgico gregoriano.**

Mientras no se trabaje en este sentido, todos los esfuerzos serán inútiles, las mejores disposiciones serán estériles, por falta de ambiente para su desarrollo; no se logrará del pueblo que tome parte activa en el canto tradicional de la Iglesia. La formación musical sagrada del seminarista o estudiante religioso es de suma importancia para la consecución de los fines que mencionan los Pontífices antes citados: los tres Píos. Así también lo acentúa la carta enviada a los Ordinarios por la Sagrada Congregación de Seminarios y Universidades, con fecha 15 de agosto de 1949, y que firma el Cardenal J. Pizzardo.

Si se logra formar, de modo debido, personal docente, con relativa facilidad se conseguirá asimismo que los fieles canten en las funciones litúrgicas, y las palabras de San Juan Crisóstomo tendrán perfecta aplicación en nuestros días: "El canto de los salmos unía la voz de jóvenes y viejos, de ricos y pobres, de hombres y mujeres, de esclavos y libres. El Profeta habla, contestamos todos, y todos cantamos juntos. Aquí no hay amos que griten y esclavos que guarden silencio, ricos que hablen y pobres que se callen, hombres que eleven la voz y mujeres a quienes no se oiga: todos, compartiendo una misma felicidad, ofrecemos el común sacrificio, la común oblación; éste no es más ni menos que aquél; todos somos iguales en dignidad, y es una misma la oración que diferentes labios elevan al Criador" (S. Juan Crisóstomo, De stúdio praeséntium, 2).

FIN

La excelencia del canto sagrado

(JUICIOS DE NOTABLES MUSICOS)

(Conclusión)

CARLOS GOUNOD (1818-1893) quedó tan impresionado del canto gregoriano que dijo: "El canto gregoriano es el símbolo del Dogma; y el canto, el órgano y la liturgia son la Teología en acción... No conozco una obra salida del cerebro de un gran maestro que pueda afrontar el paralelo con la majestad de estos cantos sublimes del **Dies irae** y del **De profundis** que oímos diariamente en nuestros templos en las ceremonias fúnebres". Llevado de su amor y de su entusiasmo por el canto gregoriano, el que había llenado de admiración al mundo entero con sus obras maestras y que había muerto como Mozart escribiendo un **Réquiem**, no quiso que en sus exequias se cantasen composiciones suyas o de otros maestros célebres, sino que dejó estampado en su testamento: "Quiero que en mis funerales no se ejecute otra música que el canto gregoriano".

LUIS VEUILLOT (1813-1883), famoso publicista francés y editor del "Univers", escribe: "El canto gregoriano es la forma más perfecta que el alma puede emplear para manifestar su fe y su amor".

El Dr. FRANCISCO WITT (1834-1888), restaurador de la música religiosa en Alemania, escribe en 1888 en la revista "Música sacra": "El canto gregoriano es el producto más sublime y grandioso de la época del arte en que se inventaban melodías sin pensar en su acompañamiento o en su armonización por medio de acordes; es una obra de arte imperecedera e inasequible, de una declamación musical natural".

EMILIO NAUMANN (1827-1888), protestante, notable compositor y musicólogo, escribe en "Illustrierte Musikgeschichte" (1885): "Es innegable que al escuchar ciertas melodías gregorianas, nos sobreviene un sentimiento que ha de experimentar el alma creyente que anhela volver al divino autor de su existencia".

OTON KADE (1819-1900), notable musicólogo y compositor, escribió en 1871: "El canto gregoriano es, entre todo lo producido por la Iglesia, la creación más independiente, más original, más profunda y más grandiosa. Nada en el mundo puede sustituir estas formas características de canto en cuya estructuración empleó la Iglesia una labor de mil años. Ninguna música puede ofrecer motivos de igual emotividad. Este canto es el lenguaje musical más misterioso que existe, el bien más precioso de una entidad, la cual, en estas abundantísimas melodías, halló un punto de contacto íntimo entre el arte y la Iglesia. **El canto gregoriano es la Biblia puesta en música**".

VICENTE D'INDY (1851-1931) llama al canto gregoriano "canto admirable entre todos por su cándida, sincera y profundamente humana emoción".

"La Iglesia, dice C. FORSTER, no exagera sus exigencias respecto de la música sagrada, dirigidas a los compositores modernos. Precisamente al proponer el canto gregoriano como el ideal de la música eclesiástica —que debe ser canto orante u oración cantada—, da una prueba de su comprensión del deseo creador de los artistas privilegiados. El canto gregoriano alcanza en sus variadas melodías una magnífica cumbre de creación musical: procediendo de las sencillas aclamaciones y de la salmodia con sus melodiosas flexas y terminaciones, asequibles también al pueblo, sube él, a través de las melodías neumáticas de más rico ropaje si bien de modera-

dos contornos de los Introitos, etc., ejecutadas por un coro adiestrado, hasta la grandiosidad de los Graduales, Tractos y cantos aleluyáticos, reservados a los solistas. Lástima que los últimos siglos, a causa de la evolución hacia la polifonía, renunciaron a aquellas melodías olvidándolas casi por completo''.

FRANCISCO LISZT (1811-1888), en un artículo referente a la reforma de la música de la Iglesia (1834), pide una ''nueva unión de la religión y la música''. De acuerdo con su preparación y actividad musical, exhibe él en sus obras gran dinamismo. ''Missa solemnis'', para la consagración de la Basílica de Gran —''Graner Messe''— para coro, solo, orquesta y órgano (1855), y la Ungarische Krönungsmesse (Misa húngara de coronación) para solos con orquesta (1867). Pero **más tarde prefiere como música de iglesia el canto gregoriano y el canto a cappella.**

Fr. EUSTOQUIO DE URIARTE O. S. A., eximio músico del Escorial (1868-1900), dice en su trabajo leído en el Congreso católico de Madrid (1889): ''Nada hay comparable al sabor religioso, sin mezcla de escoria mundana, a la severa pompa y expresión indecible de ternura que resplandece en esa música. Se siente en ella algo así como nostalgia del cielo, algo que nos presenta la enérgica piedad de nuestros mayores y el arrobamiento de las almas heroicas de su tiempo. Es cierto que para sentir tales efectos se necesita alguna educación; pero una vez hecho el oído a la tonalidad del canto gregoriano, lo que al principio parece tal vez despropósito, se hace luego tolerable, y por fin embelesador''.

Todos estos testimonios constituyen un argumento de indiscutible valor en favor del canto gregoriano, tanto más digno de ser tenido en cuenta cuanto que procede de hombres de reconocida competencia en cuestión de música y que, versados en la materia y aun compositores de obras famosas, podían permitirse un juicio equitativo y justiciero al respecto.

En verdad: Históricamente significa el canto gregoriano la obra más grandiosa de la música misma, pues ella agota todas las posibilidades de la expresión, desde la sencilla recitación y salmodia hasta las líneas melódicas más extensas, pero todo ello en una estructura de alta estética y artística belleza.

La indiferencia hacia el canto gregoriano, para no decir los prejuicios contra él, provienen en general del desconocimiento de una música que no se ha estudiado ni practicado, como también de no haberla oído ejecutar en forma correspondiente. Para saborear su belleza, hay que estudiar estas melodías, familiarizarse con ellas, oírlas y ejecutarlas. Porque estamos tan acostumbrados a la música moderna y profana, la que incesantemente y en mil formas golpea nuestros oídos formando nuestro gusto, que el canto gregoriano nos suena como melodía del todo extraña. Mas, si hombres competentes que oyen, escriben y ejecutan música profana, lo juzgan de suma belleza, ¿no sería atrevido sostener frente a ellos un juicio contrario, y mirar este canto con indiferencia y hasta menosprecio? ¿No significaría esto, antes bien una falla en nuestra propia formación estética que un demérito del canto gregoriano?

Pongamos punto final a la precedente enumeración de juicios respecto del canto gregoriano agregando el de BEETHOVEN, quien dice en su ''**Cuaderno de memorias**'' (1818): ''Para escribir verdadera música destinada a la Iglesia, véanse los antiguos corales eclesiásticos de los monjes... los antiguos salmos y cánticos de la cristiandad católica''. Al decir: ''antiguos corales de los monjes'' Beethoven se refiere al canto gregoriano, pues los alemanes llaman al canto gregoriano simplemente ''coral'' o ''canto coral'', del latín ''cantus cho-

(Continúa en la página siguiente)

Reglas que deben observarse para el canto de la Misa

(Extracto del Prefacio de la Edición Vaticana)

I. — Cuando el Sacerdote se dirige hacia el altar, los cantores comienzan el Introito. En las Ferias y Fiestas simples, esta antífona es entonada por un solo cantor hasta el signo *; por dos cantores en las otras Fiestas y en los Domingos; por cuatro en las Fiestas solemnes, cuando el número de cantores lo permite. El Coro continúa hasta el Salmo. La primera parte del versículo de este Salmo hasta el asterisco, como así también el Gloria Patri, lo cantan los mismos cantores, y el final del versículo todo el Coro. En seguida todo el Coro comienza nuevamente el Introito hasta el Salmo.

II. — Una vez concluída la antífona del Introito, canta o bien el coro alternando con los cantores o el primer coro alternando con el segundo, tres veces Kyrie eleison, tres veces Christe eleison y de nuevo tres veces Kyrie eleison. Pero el último Kyrie eleison está dividido en dos o tres partes señaladas por un asterisco simple o doble. Si hay dos partes solamente, por consiguiente un solo asterisco, la primera parte la cantan los mismos cantores o el primer coro y todos cantan la restante. Si hay tres partes y por consiguiente un asterisco simple en la primera división con un asterisco doble en la segunda, la primera parte se canta como antes; la segunda, que repite la melodía de la primera, la canta el otro coro y finalmente todos juntos cantan la tercera. Se encuentran también algunas veces hasta cinco partes; entonces la manera de alternar cuando se canta la indica también el signo de división simple o doble repetido muchas veces y se comprende bastante bien por lo dicho anteriormente.

III. — El Sacerdote solo, entona el Gloria in excelsis Deo; luego continúa el coro Et in terra pax..., etc., dividiéndose para esto en dos partes que se responden recíprocamente o bien alternan con los cantores. Sigue a continuación la respuesta del coro al Dominus Vobiscum.

IV. — Al final de la Epístola o Lección, uno o dos cantores entonan el responsorio llamado **Gradual** hasta el asterisco y todos o por lo menos los cantores designados, prosiguen con la debida atención. Dos cantores cantan el Versículo del Gradual hasta el asterisco y desde allí prosigue el coro hasta el final o bien si se prefiere y siguiendo el rito responsorial, después de cantado el versículo por un cantor o dos cantores, todo el coro repite la primera parte del responsorio hasta el final. Si deben cantarse los dos Alleluia con su versículo, el primer Alleluia hasta el signo * lo cantan uno o dos cantores; el coro repite Alleluia colocando el neuma o "jubilum" sobre la vocal A que se prolonga. Los cantores entonan en seguida el versículo y todo el coro lo prosigue como antes, a partir del asterisco.

Excelencia del Canto Sagrado

(Viene de la página anterior)

ralis"; llaman también "coral" a un cántico breve religioso popular, como los que inserta Bach en "La Pasión según S. Mateo"; pero Beethoven piensa aquí evidentemente en el canto gregoriano.

En 1824 le decía al organista Freudenberg de Breslau: "La verdadera música de iglesia debería ser ejecutada solamente por voces, salvo un **Gloria** o un texto que se le parezca. Por esto prefiero a Palestrina; pero es absurdo querer imitarle sin poseer su espíritu ni sus ideas religiosas".

P. S. LICHIUS

Una vez acabado el versículo, un cantor o varios cantores repiten Alleluia y el coro agrega solamente el **neuma.**

Después de Septuagésima se omite el Alleluia y su correspondiente versículo para decir el Tracto. Los versículos los cantan los dos coros que se alternan o también los cantores alternando con el coro.

Durante el tiempo Pascual se omite el Gradual para decir en su lugar el doble Alleluia con el versículo como antes. El mismo Alleluia que sigue inmediatamente lo entona un cantor o dos hasta el **neuma** y luego lo concluyen todos sin volver a repetirlo.

El Versículo y el Alleluia final se cantan como se ha dicho más arriba.

Las Secuencias las cantan alternando los cantores y el coro o las dos partes del coro.

V. — Al concluir el Evangelio, el celebrante entona, si debe decirse, el "**Credo in unum Deum**". El coro continúa Patrem omnipotentem y el resto lo cantan todos juntos o también alternando, según la costumbre del lugar.

VI. — El Ofertorio lo entonan uno, dos o cuatro cantores, como el Introito, y todos prosiguen hasta el final.

VII. — Cuando termina el Prefacio, el coro continúa Sanctus... etc. En el momento de la Elevación del Santísimo Sacramento guarda silencio con todos los presentes para hacer un acto de adoración.

VIII. — Después de haber respondido al Pax Domini, se canta tres veces Agnus Dei, o bien todo el coro, después de haberlo entonado cada vez uno, dos o cuatro cantores, o bien alternando, pero de manera que siempre canten todos juntos el Dona nobis pacem final o la última palabra "sempiternan" en la Misa de Difuntos.

IX. — Después de la Comunión todo el coro canta la antífona homónima; la entonan uno, dos o cuatro cantores, como en el Introito.

El Sacerdote o el Diácono dice el Ite Missa est o el Benedicamus Domino, y el coro responde Deo gratias en el mismo tono.

Al Requiescant in pace de la Misa de Difuntos se responde Amen.

AVISO IMPORTANTE

ESPECIAL PARA LOS DIRECTORES DE CORO

El *SUPLEMENTO MUSICAL* que aparece en la Revista puede adquirirse por separado en cantidad, por sólo un peso ($ 1.—) cada Suplemento. Adquiera cuanto antes los números que usted necesite para su CORO.

"PALESTRA DEL CLERO" y "MINISTERIUM VERBI"

REVISTAS PARA EL CLERO

SUSCRIPCION ANUAL: 3.000 LIRAS

DIRECCION Y ADMINISTRACION: Cas. Post. 135 - Vía Oberdan, 6 — ROVIGO - ITALIA

La evolución de la Misa a través de los últimos siglos

Por el Sr. JOSE MARIA FONTOVA

La Misa es, como se sabe, el rito fundamental de la Iglesia Católica Apostólica Romana y rememoración incruenta de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo.

En el culto de nuestra religión se ofician dos géneros de Misa: la rezada y la cantada, llamada esta última Misa Mayor y cuyas partes son: **Introito, Kyrie Eleison, Gloria in excelsis**, el **Gradual** seguido del **Aleluya** —que se reemplaza por el **Tractus** en los días de penitencia; la **Prosa o Secuencia**, el **Credo**, el **Prefacio**, seguido del **Sanctus** con el **Benedictus**; el **Paternoster**, el **Agnus Dei** y la **Comunión. Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus** y **Agnus Dei** son las seis partes de texto invariable y forman el llamado "Ordinarium Missae", esto es, el "Ordinario de la Misa", al que se ajustan las composiciones musicales de la más importante expresión de la liturgia católica.

Expuestos sintéticamente los aspectos dogmáticos y formal de la Misa, hemos de referirnos ahora a su carácter, categoría y proyecciones en la historia del arte de los sonidos y recordar, a través de un rápido panorama varias veces secular, a quienes enriquecieron su vasta y brillante literatura con obras que, en muchos casos, son manifestaciones liminares de la música de todos los tiempos.

LAS PRIMERAS MISAS

De la Misa cantada, que es la que particularmente nos interesa hoy por su directa vinculación con la polifonía vocal y su posterior complemento instrumental, la más antigua composición completa que se conoce data, nada menos, que de la mitad del siglo XIV. Se la distingue como la Misa de Tournai y, a pesar de estar integrada por piezas anexadas, bastante independientes desde el punto de vista de la exigida unidad genérica, se considera como uno de los monumentos armónicos y polifónicos de su época. Tiempo al que pertenece, también, la "Misa" de Guillermo de Machaut, compuesta dentro de un equilibrado plan de conjunto y, según ha podido comprobarse, la primera que fué escrita a cuatro voces mixtas.

A partir de entonces el repertorio comienza a aumentar notoriamente, el estilo polifónico vocal incrementa su contacto con el canto llano o gregoriano —el lenguaje preferido de la Iglesia por su pureza y austeridad—; se acrecientan las posibilidades instrumentales al servicio del género y aparecen numerosos y bien dotados compositores que dan preferencia, urgidos por la nobleza de la forma y la exaltación de su creencia, a la creación musical religiosa. Al arte sonoro sagrado cuyo más significativo representante es Giovanni Pierluigi da Palestrina, cuya labor creadora conforma toda una época y un estilo, a cuya riqueza, culminada con su "Missa Papae Marcelli", contribuyó cualitativa y cuantitativamente con más de cien Misas a cuatro, cinco, seis, ocho y diez voces, aparte de una importantísima producción en la que figuran por centenares páginas sueltas de Ofertorios, Benedictus, Sanctus y Glorias.

SUS PRIMERAS ETAPAS CONCEPTIVAS

El nacimiento de Palestrina lo separa en cinco años de la muerte del compositor Joseph Després, el músico más famoso de la primera mitad del siglo XVI, llamado también Despréz y Dupré, conocido familiarmente por Josquin y conceptuado por sus contemporáneos

como "el Príncipe de la música religiosa".

Las obras de Després o Dupré —las Misas conservadas han sido reunidas en tres libros llamados "Josquin", "Pange lingua" y "Da pacem", y en otros manustritos incluídos en el "Fragmenta Missarum"—, tuvieron una gloria efímera, pues ella duró hasta que la Iglesia condenó el empleo de temas profanos en la música sagrada, al par que comenzaban a imponerse las majestuosas creaciones de las nacientes escuelas romana y veneciana. Recordemos, para aclarar el primer concepto, que Després había utilizado como dibujo melódico de su famosa Misa de "L'homme armé", una picaresca canción amatoria francesa, tratada con una ingeniosidad que no pudo eximirlo —las consideraciones del Concilio de Trento fueron inflexibles—, de su doble pecado ético y estético...

El de Després fué el tercer período conceptivo de la Misa, iniciado su desarrollo parabólico con los nombres de Guillermo Du Fay, Juan Dunstable, mezcla de músico, matemático y astrólogo y, en la etapa subsiguiente, continuada su proyección con las obras de Antonio y Roberto De Fevin, Cambrai y Gasparo di Bertolotti, quienes trabajaron con más celo los aspectos armónicos que las ideas puramente musicales de la forma, surgiendo de esta superación técnica una imitación menos libre del estilo fugado que ha llegado a nuestros días con el nombre de Canon o Fuga cerrada. La cuarta época, en la que brillaron como queda dicho Després y sus contemporáneos Morales, de Rore, Vicenzo Ruffo, Goudimel, Adrián Willaert y, especialmente, Constanzo Festa —que supo eludir la servil imitación de los nombrados del estilo despresiano—, fué superada ampliamente por la quinta etapa que se inicia en 1515 hasta 1610, lapso casi secular bien llamado la Edad de Oro de la música eclesiástica y religiosa y en cuya cúspide refulgen los genios de Palestrina, Orlando de Lassus y Tomás de Victoria.

DECADENCIA Y RESURGIMIENTO DEL GENERO

Después de la desaparición de estas tres señeras figuras nombradas, comienza la decadencia del género. El desarrollo de los oratorios y el desenvolvimiento cada vez más acentuado de la música instrumental, contribuyeron a detener la evolución de la Misa polifónica y, si las obras de Caríssimi, Colonna y Bebévoli trataron de inculcar vitalidad a la severa forma musical con aportaciones expresivas y técnicas de innegable valor, la muerte de Gregorio Allegri marca, en 1652, la desaparición total de las anteriores grandes escuelas con las que la música de diversos países, de carácter estrictamente sagrado, había llegado a un envidiable florecimiento.

Deteniéndonos un instante en los nombres gloriosos de Palestrina, Lassus y Victoria —antes de abordar las etapas subsiguientes— debemos señalar que fué precisamente Su Santidad Pío X, cuya canonización celebramos alborozada la grey cristiana, quien desde la Cátedra de San Pedro inició la hasta entonces época menos pontifical del Pontificado, afirmando el dogma, depurando la liturgia, volviendo a la solemne sencillez del canto llano y estimulando en su "Motu proprio" el retorno de la polifonía pura a la sombra de estos tres grandes e ilustres cultores pretéritos. Otras virtudes más a las muchas que adornaban al Papa Sarto y que han nimbado su frente con la aureola de la santidad.

El sexto ciclo se debate en un ambiguo y desvaído período de transición. Y es con las obras de Alejandro Scarlatti, Francesco Durante y Leonardo de Leo, significativos representantes los tres de la famosa escuela napolitana,

que desembocamos en la séptima época realmente histórica en el desarrollo de la Misa cantada e instrumental que penetra y toma vuelo en la corriente general de la creación artística universal. Que rotundamente así lo impone la aparición de una de las figuras señeras de la música: **Juan Sebastián Bach**, genial compositor que hizo extraordinarios aportes al género litúrgico, culminando con la "Misa", en Si menor, no sólo un modelo insuperado del género, sino también una de las más estupendas creaciones del arte de los sonidos. Es el gran fresco sonoro, la gran construcción catedralicia del posgótico y ed barroco, el milagro bachiano del siglo XVII que deriva de las más altas fuentes subjetivas del hombre-genio.

A partir del siglo XVIII se inicia la época de la "Misa de concierto" o "Misa Oratorio" y la mayoría de los compositores hasta nuestros días cultivan este género, sometiendo la forma a la disimilitud de su inspiración —profana y religiosa— y a los renovados recursos de la música instrumental. Y así desfilan la emotividad elegante de Pergolesi, los estudios flúidos y claros de Haydn y Mozart, la intensidad de Beethoven, cuya "Missa Solemnis", en Re op. 123, alcanza la alta cima del misticismo y de la humanidad consubstanciados; la romántica convicción espiritual de Schubert, el dramatismo de Cherubini, las diferentes características de Hummel, Weber, Méndelssohn, Niedmayer, Liszt, César Franck, etc.; las contribuciones de acentuada tónica lírica de los Rossini, Gounod, Verdi, Puccini y otros operistas que han desvirtuado con la elocuencia enfática del drama lírico la pureza de las formas litúrgicas y el sentido genuino de la religiosidad —el oficiante se empina sobre los "Do" de pecho y las voces angélicas hacen gorgoritos...— y, finalmente, el silencioso y casi anónimo trabajo de los religiosos-músicos de todas las Ordenes y de todas las épocas y cuya obra general valoraremos en las figuras de dos ilustres sacerdotes compositores, por razones, como se verá, de sus distintas posiciones en el enfoque de una misma misión: el Abate Lorenzo Perosi, que junto a sus oratorios de gran pasión mística hizo popularísimas en todo el mundo sus sencillas Misas a dos y tres voces, compuestas especialmente para capillas de escasos elementos musicales, y el R. P. Antonio Massana, de la Compañía de Jesús, cuyas Misas a tres y cuatro voces mixtas, con órgano y orquesta, son manifestaciones del género en las que ha sabido utilizarse, sin menoscabo de su espíritu religioso, la técnica de nuestros días, logrando así que la música sagrada cumpla la altísima ordenación espiritual que le está reservada, aún ajustándola a la modernidad del arte de nuestro tiempo.

Fuera extenso y no podríamos adecuarlos a los límites de esta breve charla ilustrativa, incluir los nombres de todos los compositores que, de ayer y de hoy, foráneos y nuestros, laicos y religiosos, contribuyeron a enaltecer uno de los géneros más caros a nuestro espíritu. Porque, se trate de aquellas primitivas manifestaciones que ilustraron los músicos del cuatrocientos, de las magníficas producciones de los siglos XVIII y XIX, representadas capitalmente por Bach y Beethoven y de las expresiones de la música contemporánea, lo cierto es que el género ha ejercido una poderosa atracción sobre el músico, así se manifieste su inspiración con hondo fervor místico o con profano carácter teatral. Que no es otra que la necesidad de devolver al Creador las mercedes que de El recibió, cumpliendo el privilegio divino de embellecer con su música la vida de sus semejantes. Y haciendo de ella la mejor forma de orar, sentir el claro signo de su paz interior y de haberse acercado un poco más a Dios...

(Bs. As., 2 de julio de 1954)

PUBLICACIONES RECIBIDAS

''QUASI ARCUS''

Misa en honor de la B. V. Inmaculada, a 3 y más voces mixtas con acompañamiento de órgano. Autor: Federico Caudana. Edición "Carrara" de Bérgamo (1954). Italia

Inspirado en la sublime visión del Ecl. 50,8, a que se refiere el título de la Misa, Federico Caudana rinde tributo de honor a María Inmaculada en el fausto centenario de la proclamación dogmática.

Misa ''verdaderamente grande'', no sólo por la importancia coral, sino también por las solícitas prerrogativas del autor, en esta obra doblemente acentuadas. Ellas son: ''**Melodiosidad cuidadosamente elaborada**'', ''**Perfecta interpretación del sagrado texto**'', ''**Solemnidad de formas**'' e ''**Inspiración litúrgico musical**'', acompañadas de una progresiva técnica que hacen de esta Misa de F. Caudana una obra maestra, digna para alabar a nuestro Señor y a la Ssma. Virgen y, en virtud de su poderoso lenguaje emotivo, capaz de suscitar en los fieles la más profunda emoción espiritual.

''FULGENS CORONA''

Doce cantos, a 2 y 3 v. i. con acompañamiento de órgano, en honor de María Inmaculada. Autor: Mario Scapin. Edición "Carrara" de Bérgamo (1954). Italia

Es un espontáneo cantar, surgido del alma de un ardiente músico amante de la Madre Santísima.

Esta nueva colección, cuyo título ''Fulgens Corona'', fué sugerido por la Encíclica del Santo Padre, para el Año Mariano, se presenta con textos latinos, felizmente elegidos del Oficio de la Inmaculada Virgen. Es un canto ''sinfonial'' de alegría y amor a la humilde Nazarena. La dulce melodiosidad de la poesía que emana del texto sagrado, revestida de las bellas e inspiradas ''líricas corales'', nos habla claramente de la preciosidad que encierra esta gentil corona que el inspirado Maestro pone, por así decir, sobre la cabeza dorada de Aquella que es toda bella y toda pura. Se podrá ver cómo también un artista-músico se siente dichoso de María, que, ''umile ed alta piú che creatura e Termine fisso d'eterno consiglio'', es verdaderamente la ''Aeternitatis gloriae'' y la ''Decora luz'' de todos los creyentes.

PROCURA DE MUSICA SACRA

1. **"Me acercaré al altar de Dios"**. Con acompañamiento de armonio; cantos populares, para la Misa rezada y "Misa Brevis". Ejemplar ..... $ 3,00
2. **"Cánticos Sagrados"**. Texto solamente del: Christus vincit, Misa, Ofrenda, Adoro te devote e Himno de la Iglesia. El ciento ..... $ 10,00
3. **"Propio de la Asunción de la Santísima Virgen"**. Armonización de Luis de Urteaga. Ejemplar ..... $ 2,00
4. **Ofrenda a San Pío X.** Diez piezas para órgano o armonio. Luis de Urteaga. Ejemplar ..... $ 7,00
5. **"El Organo Litúrgico"**. Cinco piezas para órgano o armonio. Roberto de la Riba ..... $ 5,00
6. **"Antología de Cantos Eucarísticos"** (Texto y Melodía). Para uso de Seminarios y Colegios Religiosos. Cuarenta y dos Cantos, para cantarse principalmente durante la Santa Misa, en el Mes del Sdo. Corazón de Jesús, y en Actos de Adoración al Santísimo Sacramento, Hora Santa, etc.:
   Ejemplar ..... $ 3,00
   Cincuenta ..... $ 130,00
   El ciento ..... $ 270,00
7. **"Pequeño Tratado sobre Canto Gregoriano"** (126 páginas). ("Este TRATADO llena una necesidad. El Canto Gregoriano no se puede improvisar. Hay que estudiarlo. De allí que este TRATADO debe estar en manos de todos los Sacerdotes, Seminaristas y responsables del canto en las Iglesias". Del "Prólogo" de Mons. Dr. Enrique Rau):
   Ejemplar ..... $ 10,00
   Cincuenta ..... $ 400,00
   El ciento ..... $ 800,00
8. **Primera Colección de Música Sagrada.** Contiene: Dos Cortejos Nupciales, dos Marchas Nupciales, Bendición, Andante Religioso, Antiguo Noel, tres Ave María, Salve Máter, Inviolata, Tota pulchra y Cor Dulce-O Salutaris. Ejemplar . $ 7,00
9. **Villancicos de Navidad** (Separata de PSALLITE Nº 12). Ej. $ 2,00
10. **O quam suavis** (a 2 v. i. y órgano). L. Botazzo. Ejemplar . $ 1,00
11. **Ave María** (a 2 v. i. y órgano). D. Bellando-E. L. - Ej. .. $ 1,00

★

INFORMES Y PEDIDOS: Sr. Administrador de PSALLITE, Seminario Mayor "San José", calle 24 entre 65 y 66, Eva Perón, F. C. N. G. R., Provincia de Buenos Aires, República Argentina.

Se ruega que al hacer los pedidos se envíe al mismo tiempo el importe señalado, en giro postal; de lo contrario, no se enviará el pedido.

Precio del Ejemplar: $ 4.—

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N°. 374.304

Imprimió: Escuela de Artes y Oficios S. V. P. - Eva Perón

CORREO ARGENTINO E.Perón D. 2

TARIFA REDUCIDA
CONCECION N°. 4698